DOI: 10.6503/THJCS.202112_51(4).0002

樂象理論語境中的〈聲無哀樂論〉*

林　凱**
湖南大學中國語言文學學院

摘　要

從論辯的焦點、前提和展開看，嵇康（約 223-263）〈聲無哀樂論〉應該置於樂象理論語境進行闡發。該論關注音樂能否承載哀樂以至道德等非音樂性內容，實質可看成兩種相異樂象理論之間的辯爭。對手認同音樂可以承載，並在改造《樂記》樂象論的意義上，主張一種音樂有象的「音（聲）象論」，對音樂作品意義和聽者理解方式進行規範，以實現特定的樂教功能。嵇康則從音樂的獨立本質出發，主張「和聲無象」，否認音樂的過分承載並解構理解規範，反而更多地回歸了《樂記》傳統的樂象和樂教觀。在嵇康這裡，音樂無法承擔過多的政教責任，私人領域的音樂審美由此得到一定辯護；但考慮到單純審美中情欲的發展，嵇康最終推崇一種合乎傳統的「中和」趣味。

關鍵詞：〈聲無哀樂論〉，嵇康，和聲無象，樂象，《樂記》

* 本文經兩位匿名審查先生悉心審閱，惠賜寶貴建議，獲益良多，於此深表感謝。
** 作者電子郵件信箱：kaizilin@163.com

一、前言

嵇康（約 223-263）〈聲無哀樂論〉[1]（以下簡稱〈聲論〉）是曹魏正始年間的清談名論，通過詳盡精妙的論辯，它闡明了「和聲無象」的根本樂理，證明「聲無哀樂」，並由此重新解釋「樂教」實踐的具體機制。這篇論文在中國音樂史上具有獨特的理論價值：如果說此前的音樂理論（以《樂記》為代表）側重說明音樂對政教的作用過程以及功能價值，那麼嵇康此論則在音樂教化如何可能，也即關於音樂本質與運作原理的純粹樂理方面進行了極大的擴充。[2] 不可否認，嵇康此論跟以往樂論文章一樣有著現實政教的關懷，如其最後一組辯難便回到樂教問題；[3] 但與之前樂論不同的是，它將樂教主張建基於前七組論辯充分展開的樂理之上。這種樂理辨析顯然與魏晉清談熱衷名理論辯的氛圍相一致，並且在其後很長一段時間裡，它持續為清談界所重視。[4] 所以此論最精彩、最值得關注的地方，首在純粹樂理之辨

1 本文所使用的嵇康原文均出自嵇康著，戴明揚校注，《嵇康集校注》（北京：中華書局，2014）。後文引用僅標示頁碼。

2 童強《嵇康評傳》「樂論的淵源」一節，對歷代音樂理論主題的梳理頗為詳盡，對照之下可看出，嵇康論樂在樂理上有獨特發揮。童強，《嵇康評傳》（南京：南京大學出版社，2006），頁 380-386。

3 以往藝術、美學領域對〈聲論〉的研究，傾向發揮其審美意義，而楊立華、楊傑等則認為此文更根本地是一篇政治哲學文獻而非藝術哲學或美學文獻，其寫作目的在樂教而不在樂理。參楊立華，〈時代的獻祭〉，《讀書》，7（北京：2006），頁 126；楊杰，〈藝術理論抑或政治哲學？——嵇康樂論的性質再探討〉，《武漢理工大學學報》（社會科學版），29.2（武漢：2016），頁 151。這種重新定位有助糾正美學視角對嵇康文章所處語境和現實關切的錯失。不過，這裡未必需要採取非此即彼的態度，可以繼續保留此論的審美意義。顯然，嵇康關注樂教，但樂教以樂理為基礎，最後其對樂教的回應未必不能看成是對該樂理的繼續推進；並且作為一位獨立音樂家，嵇康的樂理辨析未必不為自身音樂實踐辯護。所以本文採取開放態度，同時關注嵇康文章的政教意義和審美意義。

4 比如東晉王導過江後依然以「聲無哀樂」為清談三理之一。余嘉錫撰，周祖謨、余淑宜整理，《世說新語箋疏》（北京：中華書局，1983），上卷下，〈文學第四〉，頁 211。甚至到南朝，嵇康此論變成了士人清談中常規的主題，如《南齊書・王僧虔傳》載王僧虔〈誡子書〉之言：「又〈才性四本〉，〈聲無哀樂〉，皆言家口實，如客至之有設也。」蕭子顯，《南齊書》（北京：中華書局，1972），卷 33，頁 598。在重視名理的清談活動中真正受重視的，與其說是嵇康的樂教主張，不如說是其樂理辨析。正如劉勰《文心雕龍・論說》所指出：「詳觀蘭石之才性，仲宣之〈去伐〉，叔夜之辨聲，太初之〈本玄〉，輔嗣之兩〈例〉，平叔之二〈論〉，並師心獨見，鋒穎精密，蓋論之英也。」王利器校箋，《文心雕龍校證》（上海：上海古籍出版社，1980），卷 4，頁 126。「辨聲」即指〈聲論〉，劉勰此處讚賞的正是其辨析之精妙。

析。[5]

「和聲無象」（頁 346）是〈聲論〉的核心樂理，[6]「和聲」點出了音樂自身的本質，「無象」則表明了音樂與他者的關係（此「象」即表現之義）。[7] 聲音的有象無象對其「有無」哀樂的論證有重要意義。僅從「象」一詞我們便容易推想：「和聲無象」觀點的提出，暗示著嵇康對某種「樂象」[8] 理論的回應。事實上，「聲無哀樂」觀點一開始遭到客人的質難，便與當時流行的樂象觀有關，嵇康的來回辯護在本質上可以看成是與當時流行樂象理論的一次爭辯。在這個意義上，〈聲論〉應該置於樂象理論語境進行理解，其論辯的邏輯、內涵和意義才能得到充分的展示。目前研究雖然注意到了此論與樂象理論有所關聯，[9] 但尚未充分地將樂象理論語境對該論更整體而複雜的影響揭示出來。本文嘗試進一步闡明：樂象理論實際籠罩著〈聲論〉的論爭焦點和論辯展開，是雙方論辯的前提與基礎；無論對手或者嵇康都對傳統樂象理論進行了吸收以及一定的改造，並且某種程度上嵇康比對手更多地回歸了傳統樂象理論；嵇康關於樂象的創新觀點最終要解構魏時流行的音樂賦義傳統，從而回歸相對純粹的音樂審美，並由此糾正樂教傳統發展中存在的偏差。

---

5 有學者認為〈聲論〉的中心問題當在「樂教移風易俗如何可能」，而「純音樂理論的思辨並非其關懷的重點」，偏重樂理思辨則「忽略了嵇康〈聲無哀樂論〉真正的用心所在」，見李美燕，〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的「和聲」義〉，《鵝湖月刊》，26.9（新北：2001），頁 41-42。筆者以為，理解嵇康樂理辨析是理解其樂教主張的基礎，二者無所謂衝突；所以我們應該首先深入探究其樂理層次，並由此理解其樂教主張的創新之處。另外，本文旨在從一般論理邏輯去闡明嵇康樂理，故論述上相對側重名理辨析；至於玄學語境下〈聲論〉所體現的玄理特色，前人研究已有不少提點，如侯外廬指出嵇康在事理和境界上均劃分「常—至」兩種領域，「至理」、「至人」之論便頗具玄意。侯外廬等，《中國思想通史》第 3 卷（北京：人民出版社，1957），頁 168-169。戴璉璋則表明，嵇康「和聲無象」觀包含對「自然和理」的深刻體察。戴璉璋，〈嵇康思想中的名理與玄理〉，《中國文哲研究集刊》，4（臺北：1994），頁 253。盧桂珍更深層地展示，嵇康論理在思維方式上具有「雖有而無，因無而有」的玄學深層結構。盧桂珍，《境界．思維．語言：魏晉玄理研究》（臺北：國立臺灣大學出版中心，2010），頁 107。讀者可以參閱相關文獻。

6 牟宗三指出，在第一次問答之後，「以下秦客發為七難，主人七答，輾轉滋生，不外『和聲無象』一語，而難者亦總在明聲音有情之義也。」牟宗三，《才性與玄理》（桂林：廣西師範大學出版社，2006），頁 305。

7 蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版）（北京：人民音樂出版社，2003），頁 529。

8 「樂象」一詞最早來自《樂記》，其具體理論內涵，筆者後面將會繼續談到。

9 參張玉安，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉，《學習與探索》，4（哈爾濱：2005），頁 153-157；劉莉，〈論嵇康「和聲無象」觀對儒家樂象論的批判〉，《天津音樂學院學報》，4（天津：2010），頁 15-20；〈「樂之為體以心為主」——論嵇康的樂象論〉，《天津音樂學院學報》，2（天津：2011），頁 25-31。

二、論爭焦點和隱含前提

此論從秦客質難東野主人（代表嵇康）的「聲無哀樂」觀點開始，客主之間一問一答，以至八次往返。首先需要澄清的是：音聲[10]「有無」哀樂的論辯究竟在爭論什麼問題？特別是這個「有無」在何種意義上談？

讀者容易認為，這裡爭辯客觀事物（音聲）是否具有一種主觀屬性（哀樂），因此它成了一種辨明名實關係的討論。這種導向由嵇康第一答造成，因為他在那裡批評「以我愛而謂之愛人，我憎而謂之憎人？」的做法，主張「外內殊用，彼我異名」（頁 347），從而對「聲無哀樂」進行辯護。但僅僅停留在名實關係是不夠的，客人第二問就在承認「彼我異名」前提下再次對「聲無哀樂」進行了反駁。客人認為，如同客體屬性（即「賢愚」）決定主體之「愛憎」情感一樣，音聲的客觀特性也能決定主體之「哀樂」情感，也即「哀樂由聲」（頁 347-348），這便可以證明「聲有哀樂」。客人這個反駁表明，他想要爭辯的不只是哀樂與音聲分屬主客兩邊的情況，更關鍵的是，這兩種分屬主客的事物之間「有無」存在某種「決定性的」關聯。

究竟指怎樣的關聯？若從作者的情感說，此「有無」當指音聲能否「承載」、「表現」或「傳達」創作者本人的哀樂情感。童強以為該爭論的焦點當在「音樂通過自身相應的形式、手段能否再現情感，能否表現情感」，[11] 即就這個（作者的）意義談。若從聽者的情感說，此「有無」首先指音聲能否引起聽者的哀樂——但這裡需要進一步辨析。實際上嵇康沒有否認音聲能引起聽者的哀樂，如其第一答即言：「心動於和聲，情感於苦言。嗟歎未絕，而泣涕流漣矣。」（頁 346）主客雙方真正的分歧在：此所引起的哀樂究竟本源何處？客人主張「哀樂由聲」，即認為聽者的哀樂是「從無而有」地為音聲所「決定」、所「灌注」；考慮到音聲並非情感主體，其所承載的哀樂便只能來自作者，那麼，這裡實際承認作者的哀樂通過音聲傳達給了聽者。而嵇康否認這種傳達，他認為音聲不過感發了聽者內心「本來

---

10 嵇康此文所謂「音聲」，包括自然和人為的聲音；人為音聲大致相當於現代意義的「純音樂」，它側重器樂以及無歌詞無表演的純聲樂，參張玉安，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉，頁 153-154。由於人為音聲才是嵇文論述重點，本文又以「（純）音樂」一詞替代「音聲」。

11 童強，《嵇康評傳》，頁 407。

已有」的哀樂情感，即其第一答所言：「夫哀心藏於內，遇和聲而後發」（頁346）。所以，從聽者的情感講，此「有無」更精確地是在談論，音聲能否向聽者「灌注」哀樂，而此（對聽者的）「灌注」顯然以音聲對（作者的）哀樂情感的承載和傳達為前提。那麼綜合起來，無論從作者或聽者的哀樂講，音聲「有無」哀樂所爭辯的問題應該是：音聲能否「承載並傳達」[12]（作者的）哀樂情感。

如此分析，不僅出於邏輯的理由，更有文本自身的支援，這在客人第一問的三個舉例質難中已有暗示。第一個例子「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」本自《樂記》，客人解讀為，政治決定了治亂，治亂影響了作者的生存感受，作者借音樂將這種感受表達出來，故而「哀思之情，表於金石；安樂之象，形於管絃」（頁345）。哀樂可「表」、可「形」於音樂，即意味著音樂可以承載並傳達（或表現）作者情感。這一個事例緊扣音樂與哀樂的關係，是對「聲無哀樂」的直接反駁；它也暗示著，雙方論爭的焦點首先在音樂對情感的承載性上。進一步分析，我們將能發現，音樂對情感的承載問題也僅是整個〈聲論〉所爭之更宏大問題的最基本特例而已。由客人第一問看，其後兩個例子的使用顯然不像第一例那樣緊扣音樂有無哀樂的問題；客人引用「仲尼聞〈韶〉」和「季札聽絃」，其關注並非音樂與情感的關係，而是音樂與德行、與風俗的關係（「識虞舜之德」、「知眾國之風」）（頁 345）——而這並不構成對聲無「哀樂」的直接反駁。那麼，客人舉例是否偏離了論題？如果我們換個視角，客人後二例的使用便可以理解：它們雖不直接談音樂與哀樂的關係，但加強了對音樂「承載性」的論證。客人認為，音樂具有承載性，不僅體現在它能承載作者的情感，還表現在它能承載更多諸如德行、風俗等內容。如果音樂具備更廣泛的「承載性」，它當然能更好地支持「聲有哀樂」的觀點。在其後的論辯展開中我們還會繼續看到雙方糾纏於不少並非關乎情感承載的論據，[13] 這也正說明，雙方實際爭辯的是一個比音樂承載情感更大的觀念：音樂能否承載並傳達諸種非音樂的內容。

我們從這個論爭問題稍作推論便容易看到，它與樂象理論有莫大關聯。因為傳統《樂記》樂象論所主張的也正是，（詩舞樂一體的）「樂」[14] 能夠表現、或承

---

[12] 它也可單以「承載」或「傳達」講，因為承載必會通過傳達體現出來，而傳達必然以承載為基礎。

[13] 比如第四組問答中爭辯「葛盧聞牛鳴，知其三子為犧；師曠吹律，知南風不竟，楚師必敗；羊舌母聽聞兒啼，而審其喪家」（頁 351），這便非關情感，而是關於「盛衰吉凶」的音聲承載問題。

[14] 《樂記》使用「聲、音、樂」乃有相對嚴格的區分，其「樂」表示詩、舞、樂（狹義的音樂）構成的整體。不過嵇康使用「樂」卻是狹義之音樂，如其言「至八音會諧，人之所悅，亦總謂之樂」（頁 358）。為了表明區分，本文加引號強調的「樂」都表示詩舞樂整體，狹義之樂則直接用

載並傳達其他非音樂內容以助成樂教，比如其著名的「樂以象德」觀。音聲有無哀樂論爭實際可看成，主客雙方背後所執持的兩種不同樂象理論的論爭。[15] 下面將展示作為主客雙方論辯前提的各自之樂象理論。

三、客人的樂象理論

事實上，客人第一問談到「哀思之情表於金石，安樂之象形於管絃」，其所使用的「表」和「形」已經表明了某種隱含的樂象理論。[16] 他認為作樂者哀思或安樂的情狀可以通過金石管弦一類音樂表現或傳達出來，以此直接質難「聲無哀樂」——這就表明，此論爭內在的衝突其實在主客二人不同的樂象理論前提。

當然，在文篇中客人基本上沒有直接表明其樂象理論，他幾乎不使用「象」字；倒是主人的反駁繼續將客人內含的「樂象」觀念做了進一步揭露，如其第二答指出：

> 又曰：季子聽聲，以知眾國之風；師襄奏操，而仲尼覩文王之容。案如所云，此為文王之功德，與風俗之盛衰，皆可象之於聲音。聲之輕重，可移於後世，襄涓之巧，能得之於將來。若然者，三皇五帝，可不絕於今日，何獨數事哉？（頁 348）

（嵇康指明）客人認為季札和孔子僅僅通過聽「聲」、「操」，就可以「知眾國之風」、「覩文王之容」，此即表明客人內含的預設是：音樂可以承載並傳達功德和風俗等非音樂內容。這實際是一種隱蔽的樂象理論，嵇康非常精準地將其預設道出，即所謂「皆可象之於聲音」。這一句的「象」是「表現」之義，道出了表現物（音樂）與被表現物（功德、風俗）之間的某種特定關聯。不過，這種「表現」是以抽象事物（音聲）間接地表現形象事物，不同於形象事物（如舞蹈）直接「模仿」其他形象事物，[17] 也不是主體直接表現情緒的行為，所以，我們不如說這種

「音樂」表達。

15 正如周大興指出：「聲音『有無』哀樂的問題，其實是聲音可否表象哀樂的問題，或者說，聲音之中有無哀樂之『象』的問題。」周大興，〈平行或異軌：嵇康〈聲無哀樂論〉的心聲關係〉，《鵝湖學誌》，41（新北：2008），頁 39。

16 這裡「安樂之象」的「象」並非「表現」，而是「情狀」，它反而沒有直接表明某種樂象理論。

17 戴璉璋認為「和聲無象」和「皆可象之於聲音」的「象」乃取「摹擬、反映」，義同《周易．繫

「表現」實際是類似語言那樣隱蔽的「能指—所指」的意指關係。突出這種「意指性」或「語義性」，才足以說明此處「象」所指向的那種特定的關聯。[18]

另外，嵇康第三答再次揭露客人的「樂象說」：

> 且夫〈咸池〉〈六莖〉，〈大章〉〈韶〉〈夏〉，此先王之至樂，所以動天地，感鬼神。今必云聲音，莫不象其體，而傳其心；此必為至樂，不可託之于瞽史，必須聖人理其絃管，爾乃雅音得全也。（頁 350）

「今必云」，表明是順客人邏輯去推論。嵇康認為，按客人思路他必將堅持「聲音莫不象其體而傳其心」，也就是堅持聲音可以表現作者的「體態」並傳達作者的「心志」——它實際就是一種樂象理論。

所以，經嵇康揭露，我們看到客人論辯隱含的前提觀念，即一種特殊的樂象理論。之所以說「特殊」，乃因古代作品如《樂記》論「樂」有廣狹之分，廣義之「樂」是詩、舞、樂一體的「樂」，狹義之「樂」只是音樂，即「音」。客人所談主要針對音樂（亦包含一般聲響如「葛盧聞牛鳴」），它更應該被稱為「音（聲）象論」——寬泛看，它也屬於一種樂象理論。客人認為音樂與情感、德行、風俗等內容之間存在某種確定的關聯，基於這種關聯，音樂足以承載並向聽者傳達這些內容。此種樂象理論試圖說明，音樂就如同語言一樣，具有強大的資訊存儲和傳達功能。在某種意義上，這些資訊就成了音樂固有的意義指向，它直接規定了音樂應有的理解方向：只有領悟這些歷史資訊才是正確理解作品的方式。所以，這樣一種樂象理論，無疑將限定作品的意義以及聽者的理解，並由此實現其在生活實踐上的規範作用。

辭傳》「聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象」的「象」。見戴璉璋，〈玄學中的音樂思想〉，《中國文哲研究集刊》，10（臺北：1997），頁 76。由於〈繫辭傳〉談的是聖人以抽象形象（八卦符號）間接「摹擬」天地萬物具體形象，其意義並不同於筆者這裡說的舞蹈對歷史場景的直接「模仿」，所以戴璉璋說嵇康之「象」為「摹擬」實際還是意指性的「表現」之義。

18 童強根據現代音樂理論指出，音樂與詩歌、繪畫等藝術在表現情感方面有本質差別，音樂是非語義性的，「音樂並不是一種語義明確的語言」，樂音運動「此時的所指完全缺失」。參童強，《嵇康評傳》，頁 413。他從能指與所指關係對音樂表現情感的問題進行分析，對筆者頗有啟發。

四、嵇康的樂象理論

嵇康的總體主張是「聲無哀樂」，它並非說聲音與哀樂毫無關係，而是否認它們具有某種一一對應的決定關係。如其第一答指出，聲音與「作者」情感之間存在一種「無常」關係：「今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？」（頁 346）在這個意義上嵇康主張「心聲二物」。[19] 其第五答則指出，聲音與「聽者」情感之間也無固定對應：「酒酣奏琴，而歡慼並用。」（頁 355）在這個意義上嵇康主張「聲心異軌」。[20] 聲音與情感之間不存在嚴格的對應，它是嵇康論證「聲無哀樂」的重要依據。而二者之間非嚴格的對應，按嵇康解釋則與主體能力無關，而在音聲自身的特性：「和聲無象」。「和聲無象」這個概念標明了音聲的內在本質（「和聲」），又指出了音聲與外在事物的關係（「無象」），並且正是其內在本質決定了其外在關係。

所謂「和聲」，即第三答的「音聲有自然之和」（頁 350），「和」是音樂的本質，也即音樂諸音響要素（音色、節奏、旋律等）之間的和諧關係。正如牟宗三指出：「『和』以韻律之度定，此即聲音之體性也。」[21] 標榜音樂的音律和諧本質，目的是要排除創作者情感的摻入：「其善與不善，雖遭遇濁亂，其體自若，而不變也。豈以愛憎易操，哀樂改度哉？」（頁 346）也即作者的愛憎哀樂情感無法改變音樂的本質——即「善與不善」（好聽與否）之「體」（本質）。為了強調這種客觀本質，嵇康甚至進一步在還原的意義上指出，一切聲音的本質均在其音響形式，即第五答談到的「皆以單複、高埤、善惡為體」（頁 354）——而音樂不過在此基礎上進一步要求音響形式之間的和諧。[22] 正由於音樂以形式和諧為本質，它將無法攜帶作者的哀樂情感，故而也將無法向聽者「灌注」哀樂情感，也即音樂無法主宰聽者的哀樂反應（即「夫唯無主於喜怒，亦應無主於哀樂，故歡慼俱見。」）——在這個意義上嵇康第五答又稱「聲音以平和為體」（頁 355）。[23] 相

---

19 即嵇康第四答所言：「心之與聲，明為二物。」（頁 353）

20 即嵇康第五答所言：「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯」（頁 355）。需要注意的是「聲心異軌」論和「心聲二物」觀其實具有分別針對聽者和作者的區別。

21 牟宗三，《才性與玄理》，頁 303。

22 嵇康這個關於音樂和一般聲音在本質層面的區別，可參程亞林，〈音樂自由形式論——《聲無哀樂論》新探〉，《文藝理論研究》，2（上海：1991），頁 57。

23 牟先生認為這個表達與聲音以「和」為體有衝突，因為此「平和」乃是「諧和中之一殊義」

反，客人則認為音樂以哀樂為本質，如第七難談到：「此必齊楚之曲，以哀為體」（頁 356）。正是對音樂本質理解的根本不同，造成了主客雙方在音樂有象無象、有常無常、有無哀樂這一系列相關推論上的分歧。那麼，嵇康憑什麼說音聲以音響形式為本質？其論證採取了他在諸論文中慣用的思路，即從事物形而上的「氣化自然」的發生過程去說明事物的本質，[24] 如其第一答指出：「夫天地合德，萬物貴生；寒暑代往，五行以成。章為五色，發為五音。音聲之作，其猶臭味在於天地之間。」（頁 346）這個論述從遙遠而宏大的天地萬物、陰陽五行講起，看似迂闊，但旨在說明音聲的產生根本地源自客觀自然的運作。它是否否認了《樂記》所談作者感物心動而聲發的音樂起源論？[25] 考慮到嵇康第一答也談「〔作者〕今用均同之情，而發萬殊之聲」（頁 346），也肯定情動聲發的人為參與模式，那麼這裡當如童強解釋的，它實際是本質論和起源論的差別，二者不必衝突。[26] 但嵇康否認這種人為參與具有主宰或決定作用，故又言「雖遭遇濁亂，其體自若，而不變也」（頁 346）。就學理本身說，嵇康關於音聲本質的形上論證存在可爭議之處，但其用心很清楚，他想依此主張音聲本質上稟於自然的獨立性。

音聲決定於氣化自然的過程，本質上獨立於人為意志，這其實已暗示著，音樂不會對體現人類意志的作者之情感有真正的表現，換言之，它也不能直接引起聽者的情感。嵇康認為，哀樂情感乃決定於人類意志對人事得失的判斷，事先構成於聽者內心，即第二答所言「自以事會，先遘於心」（頁 349）；在根本的發生機制上，聽者的哀樂流露與音樂並無必然關係。嵇康所言「音聲有自然之和，而無係於人情」、「心之與聲，明為二物」、「聲之與心，殊塗異軌，不相經緯」（頁 350、353、355）就是要在「本質層面」隔斷二者；但必須注意，這並非否定二者可以存在一般性的關聯，畢竟音樂還可以感發聽者本來已有的情感。再換個視角，音樂與體現人類意志的哀樂情感雖無必然關係，但並不意味著音樂與人心不能存在

（案：大致與激越相對）。牟宗三，《才性與玄理》，頁 311。但實際上這裡存在對「平和」的誤讀。「平和」表無所哀樂，常用於形容聽者心緒；當其用於形容聲音本質，正好與客人第七難說聲音「以哀為體」相對，表明音樂不能使聽者生出哀樂情感。音樂以「和」或「平和」為體並不衝突，只是分別從作者和聽者角度去說明音樂的本質。

24 如嵇康〈明膽論〉在解釋才性本質時所表明的分析思路：「夫論理性情，折引異同，固當尋所受之終始，推氣分之所由。順端極末，乃不悖耳。」（頁 429）

25 《樂記》：「凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲；聲相應，故生變，變成方，謂之音；比音而樂之，及干、戚、羽、旄、謂之樂。」蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》（杭州：中國美術學院出版社，1997），頁 6。

26 童強，《嵇康評論》，頁 390。

某種必然的關聯，畢竟人心還可存在「非意志性」的狀態。所以嵇康又主張，在本質層面，音聲能，且僅能「決定性」地引發聽者「躁靜專散」的心理反應，即第五答所言：「然〔聲音〕皆以單複、高埤、善惡為體，而人情以躁靜專散為應。」（頁 354）這是一種在聽者心氣平和、無用意志之時，由樂音運動形式直接引發的、無關任何具體內容的心緒波動，按學界流行說法即是一種與加入了理性作用的情感相區別的「情緒」反應。[27] 綜合起來，嵇康澄清了音樂與聽者內心相互作用的整個結構：音樂能「決定性」地引起人的「躁靜」情緒反應，但只能「非決定性」地感發人所已有的「哀樂」情感。音樂與聽者情感之間非決定性的關聯，反過來證明了音樂與作者情感之間的不必然性，也即聲音在根本上無法表現哀樂情感。這便是所謂「無象」。

前面指出，客人觀點乃以某種樂象理論為基礎，但他本人對此說得很隱蔽；嵇康則明確揭露對手內在的樂象理論預設，並自己主張「和聲無象」，這樣我們就看到嵇康此論在樂理方面根本要針對客人代表的當時之樂象理論。

基於正面闡明的「和聲無象」理論，嵇康應該如何回應客人第一問三個「有象」例子的質難？顯然三例皆本經典，直接批評經典本身錯誤並非一個明智的策

[27] 躁靜與哀樂之別，用今日理論可說成情緒與情感的區分；情緒側重「感覺和知覺」，而「情感」則在感覺基礎上加入了理性認識，具體辨析可參修海林，〈論嵇康的音樂美學思想——《聲無哀樂論》研究〉，《中央音樂學院學報》，2（北京：1985），頁 51-52。不過，這種流行說法受到吳冠宏的質疑。吳先生以「氣動氣應」解釋「躁靜」，並進一步對流行說法進行了批評：「『躁靜』實不宜以『情緒』釋之，亦非『生理反應』之快感所能涵蓋的，理解它必須立足於道家美學，從道家『滌除玄鑒』、『天籟』、『氣』、『心齋』等觀念去定位之。」吳冠宏，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，《東華漢學》，3（花蓮：2005），頁 109。吳先生試圖拔高「躁靜」體驗以貫通得道體驗，頗有新見，但文本依據未必充分。理由在於：第一，主客雙方所談平和者聽樂而得躁靜之應，這個「平和者」並不必是「心齋」那樣的得道者，而不過暫時自得的一般大眾；第二，嵇康這裡談「躁靜」還與「專散」並說，它們是同一層次的反應，而對於引起心「散」的那些「姣弄之音」（頁 354）（包含著鄭音）嵇康實際並不推崇，「散」的反應顯然並非高妙，那麼「躁靜」反應亦然；第三，嵇康在談論躁靜反應的審美愉悅時，乃將音樂與美食類比，「美有甘，和有樂」，那麼這種躁靜反應的生理性特徵應該很突出。所以，筆者以為流行的「情緒」說法依然可行。不可否認，「躁靜」體驗與「心齋」具有某種相似性，因為道家境界本身就有強烈的「身體性」意味。但「心齋」更是身心一體的融通，「躁靜」作為因聲音大小而引起的內心波動，與之相比還是有距離的。至於說這樣並不高妙的「躁靜」如何去促成養生之平和？筆者以為，在嵇康這裡，音樂只是使人心得以疏導，使原本平和的人「導養神氣」，持續維持平和狀態而已；它並不能使不平和的人變成平和，除非他事先已變得平和（比如依靠個人靜修或者治政上無為的途徑）。所以，音樂對養生的作用是有限的，正如張玉安說明：「在嵇康的觀念中，音樂只是和心養神的一種外在手段，遠遠不是養神的根本。」張玉安，《聲無雅鄭——嵇康的音樂美學與政治》（北京：北京大學出版社，2019），頁 243。

略，所以嵇康選擇對經典之詮釋進行重構。對於第一例，嵇康依據〈毛詩序〉[28]認為，國史製作的「亡國之音」實際配合著「吟詠情性」（頁 346）的詩歌，是詩樂整體使聽者有「哀」，這樣便化解了客人對單純音樂的質難。對於第二例，嵇康認為，孔子感歎舜德和舜樂的一致，乃因為當下聽樂中聯想起有關舜德的認知，而非在音樂中直接覺察出其所蘊含的舜德。對於第三例，嵇康認為，季札實際欣賞的是一個詩舞樂一體的「樂」，其「知」風俗乃依據「樂」的非音樂性的「詩、禮」部分（即「採詩觀禮，以別《風》《雅》。豈徒任聲以決臧否哉？」（頁 347）），如此糾正了客人僅執於音樂的錯誤。所以，嵇康認可經典例子所談的「識」和「知」存在，只是其媒介並非音樂，而在其他非音樂部分，如此就化解了客人對單純音樂的質難。

所以，嵇康對客人樂象理論的回應，一方面從正面立論「和聲無象」，從音聲獨立的本質和運作原理去否認客人的「音（聲）象說」，闡明音聲無法承載情感，更不說進一步對其他資訊的承載；另一方面又從反面批駁客人的論據，認為客人對經典的理解有誤，進而給出了另一種詮釋重構——特別地，他在解釋國史和季札時肯定了詩舞樂整體之「樂」的表現功能。這樣，嵇康的樂象理論可以歸結為：對狹義之樂的「音（聲）」主張「和聲無象」，對廣義詩舞樂整體的「樂」主張有象的「樂（有）象論」。

五、《樂記》的樂象理論

闡明主客雙方在樂象理論方面的不同觀點後，我們有必要返回作為後世樂象思維之經典來源的《樂記》，在一個更寬廣的樂象理論語境去澄清，主客雙方究竟在何種程度上繼承或改造了《樂記》樂象論，並依此展開辯說。目前已有研究談到嵇康此論對儒家樂象說有所批判，[29] 但這種說法是非常模糊的，因為「儒家」一派本來籠統並且其樂象之說也非一成不變。這一節的澄清也有助我們釐定嵇康與所謂儒家樂象說的關係。

---

[28] 〈毛詩序〉言：「國史明乎得失之跡，傷人倫之廢，哀刑政之苛，吟詠情性，以風其上」，見毛亨傳，鄭玄箋，孔穎達疏，《毛詩正義》，收入《十三經注疏》整理委員會整理，李學勤主編，《十三經注疏》第 3 冊（北京：北京大學出版社，1999），卷 1，頁 15。

[29] 劉莉，〈論嵇康「和聲無象」觀對儒家樂象論的批判〉，頁 15。

(一)樂象說

「樂象說」以及「樂感說」作為《樂記》闡發其樂教主張的樂理基礎，一直受到學界重視。然而，何為「樂象」？

現存《樂記》輯有十一篇，[30] 論樂之「象」主要集中在〈樂象篇〉，另外零散的還有：「律小大之稱，比終始之序，以象事行。使親疏、貴賤、長幼、男女之理皆形見於樂」（〈樂言篇〉）、「樂者，所以象德也」（〈樂施篇〉）以及「夫樂者，象成者也」（〈賓牟賈篇〉）。[31] 仔細考察其中「象」字用法，可區分出三種意義：[32]

第一種，以「象」為具有特定意指的「表現」。如上面提到的三處零散文句，「樂」能用以表現「事行」、「德」、「成」，這便肯定了「樂」對其他內容的承載。蔡仲德強調，僅此三處「涉及音樂的形式與內容的關係，涉及『象』與『意』的關係，具有藝術之『象』的意義」。[33] 不過必須注意的是，《樂記》論「樂」乃詩舞樂合一的整體，這三處文本並沒有強調單獨的音樂發揮了這種承載作用；相反，它還指出其他非音樂因素（詩歌或舞蹈）在發揮這種作用。如「夫樂者，象成者也」一句接著便說：「揔干而山立，武王之事也；發揚蹈厲，太公之志也；《武》亂皆坐，周、召之治也」。[34] 也即「樂」所象徵的事功成就其實依靠《武》樂的舞蹈部分去表現（「揔干而山立」、「發揚蹈厲」、「《武》亂皆坐」均是舞蹈形象）。[35]

第二種，以「象」為一般性的外現效果，或可稱為名詞意義的向外之「表象」。如〈樂象篇〉的「逆氣成象」、「順氣成象」[36] 之「象」可理解為主體情緒外現形成的個人氣象或社會氣象。[37] 又如〈樂象篇〉的「聲者，樂之象」、

30 具體文段之分篇，見蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 6-69。

31 以上幾處引文分別見同前引，頁 24、34、53。

32 蔡仲德對《樂記》總共 13 處「象」字有較為細緻的辨析，參蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 342-343。筆者此處區分三類，乃是基於蔡先生的解讀。

33 同前引，頁 343。

34 蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 53。

35 〈樂施篇〉也有言：「觀其舞知其德。」同前引，頁 32。樂以象德，更主要依靠舞蹈而非單獨音樂。

36 同前引，頁 15、16。

37 此解讀參張玉安，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉，頁 156。

「君子動其本，樂其象，然後治其飾」[38] 之「象」，代指聲音，它是詩舞樂一體之「樂」的外現結果之一[39]（而「樂」之外現既包含聲音也包含舞蹈形象）。

第三種，以「象」為「像、似」。如〈樂象篇〉的「清明象天，廣大象地，終始象四時，周還象風雨」。[40] 「清明」、「廣大」，本形容琴瑟、鐘鼓之聲的特質；「象天」、「象地」，乃由於天空、大地兩種事物也分別具有清明、廣大之特質，從而相喻以明。同樣，樂章之「終始」，類似四時之運作；舞蹈之「周還」，有如風雨之變化。總之，這裡將「樂」比喻為其他事物，實際是一種藝術意象、藝術聯想，僅為說明二者之間特質相似。這種比喻關係不是必然固定的，喻象可以不斷發散。

由此，《樂記》針對詩舞樂一體的「樂」所論的「樂象說」實際有三種不同的內涵：第一是關聯確定的表現說，它關心的是「樂」所指向的「他者」（比如道德）；第二是一般性的外現說，它只是說「樂」必然外現為聲音，並以同氣相感的方式影響人心，它關心音樂之功用；第三是關聯模糊的比喻說，它關心的是「樂」自身的特質。對於第一種，《樂記》明確談到這種確定性是由其中的非音樂成分所支撐，至於音樂成分是否也會有所支持則語焉不詳；對於第三種，《樂記》認可其中的音樂或非音樂成分都可以引發自由的藝術聯想。由於《樂記》強調樂教語境，第一種內涵最被重視，如對「樂以象德」的強調，這也成了後世理解所謂「樂象」的主要方向；後兩種內涵則往往被忽略。[41]

㈡音（聲）象說

由〈聲論〉啟發，我們這裡進一步提問：《樂記》對音樂（而非詩舞樂一體的「樂」）又是怎樣的態度，它是否也主張一種肯定音樂承載性的「音（聲）象論」？

客人第一問上來就提「治世之音安以樂，亡國之音哀以思」，它便源自《樂

---

38 蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 19。

39 蔡仲德說為「聲音是音樂的表現手段」。蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 343。表現手段實際也是一種外現結果。

40 蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 16。

41 值得注意的是，「樂象」這一合成詞最早出現在《樂記》〈樂象篇〉，而這一篇所論之「象」實際上卻是容易被忽略的後兩種內涵。也許當時作者在安置篇名時即以後兩種內涵來界定「樂象」，但在後人理解中，「樂象」卻更主要地指向了第一種內涵，並因第一種內涵而得以流行。其中原因，大概如蔡仲德所指出的，第一種內涵才是所謂的「藝術之象」。

記》的「治世之音安以樂，其政和；亂世之音怨以怒，其政乖；亡國之音哀以思，其民困。聲音之道與政通矣。」[42] 鄭玄對該句注曰：「言八音和否隨政也。〈玉藻〉曰：『御瞽幾聲之上下。』」[43] 而對《禮記．玉藻》所引之句，鄭玄又注曰：「瞽，樂人也。幾，猶察也，察其哀樂。」[44] 可見鄭玄主張：政治決定音樂形式（即「隨政」），音樂能表現哀樂（故可「察」）並由此反映政治（所以鄭玄才會將《樂記》和〈玉藻〉聯繫起來）。連當時最流行的鄭玄注也主張音樂表現哀樂，則客人引用《樂記》而論「聲有哀樂」，乃有強勢的詮釋依據。這也說明，《樂記》本身應當傾向認可「聲有哀樂」，也即有一種「音（聲）象論」觀念。

更強的理由在，《樂記》還談到，當作者內心哀樂情感不同，其發出的聲音特質也有所不同：「其哀心感者，其聲噍以殺；其樂心感者，其聲嘽以緩」。[45] 而當聽到特質不同的聲音，聽者內心也會產生不同情感：「志微噍殺之音作，而民思憂；嘽諧、慢易、繁文、簡節之音作，而民康樂」。[46] 綜合起來看，特定的情感（「哀」或「思憂」、「樂」或「康樂」）與特定的聲音（「噍殺」、「嘽諧」）正一一對應地相互影響，這便在「聲—情」之間建立了某種固定的關聯。這種固定關聯正是前面「聲有哀樂」主張的基礎。[47]

另外，《樂記》又談到聲音與更加具體的事物相關，比如「鐘聲鏗，鏗以立號，號以立橫，橫以立武，君子聽鐘聲則思武臣」。[48] 鐘聲的鏗鏘特質，容易讓

---

[42] 蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 8。

[43] 鄭玄等注，《禮記》，《十三經古注》第 5 冊（北京：中華書局，2014），卷 11，頁 1014。

[44] 同前引，卷 9，頁 989。

[45] 蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 6。

[46] 同前引，頁 22。

[47] 周大興則認為：「嚴格而論，這是主張音樂與人心之哀樂有一定的對應關係，但並未明言主張聲『有』哀樂。」周大興，〈平行或異軌：嵇康〈聲無哀樂論〉的心聲關係〉，頁 37。筆者以為，既然這種對應關係是固定的，它應當能證明「聲有哀樂」。因為既然「噍殺之音」能「普遍地」引起聽者的哀憂之情，這種情感就不再是聽者個人特有的，而是來源於音樂；而音樂的情感又來源於作者的情感，所以音樂得以表現作者哀樂，也即「聲有哀樂」。

[48] 緊接其後還有：「絲聲哀，哀以立廉，廉以立志，君以聽琴瑟之聲則思志義之臣；……鼓鼙之聲讙，讙以立動，動以進眾，君子聽鼓鼙之聲則思將帥之臣。」蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 67-68。這裡的「哀、讙」說法容易讓人認為《樂記》直接主張「聲有哀樂」。李澤厚、劉綱紀，《中國美學史：魏晉南北朝編》上冊（合肥：安徽文藝出版社，1999），頁 197。但筆者認為這條證據還需謹慎使用，因為「絲聲哀」、「鼓鼙之聲讙」是跟「鐘聲鏗」、「石聲磬」、「竹聲濫」一起使用；「鏗、磬、濫」既非情感屬性，筆者懷疑「哀、讙」在此句語境也不當是情感屬性，而更適合解讀為「沉鬱、讙快」的曲調特性。同樣地，〈樂言篇〉談到「其聲哀而不莊，樂而不安，慢易以犯節，流湎以忘本。廣則容奸，狹則思欲。」蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 25。這裡與「慢易、流湎、廣、狹」一起論

人想到威武的武臣，因為二者有相似的特質。[49] 這裡我們不好說它在肯定聲音固定地「表現」某種外在事物，而更適合採取一種「像、似」的理解，就像前面說的「清明象天」，它實際是一種藝術聯想、藝術意象。[50]

綜合起來，我們基本可以認為《樂記》也有一種「聲有哀樂」的主張，而這也正是客人得以進一步發揮的經典來源。但必須注意的是，《樂記》僅僅說到聲音可以承載哀樂情感，並沒有推衍說聲音可以承載其他德行、風俗等更為具體的外在內容——這部分內容在《樂記》被認為依靠整體之「樂」的其他非音樂成分去支撐。所以，相對客人將其承載作用極力擴張的「音（聲）象說」，我們只能說《樂記》主張一種「輕度」的「音（聲）象說」。

(三)對照

按以上分析，我們可以對整個《樂記》完整的「樂象說」有個小結：對於純音樂，它主張一種僅僅表現情感的「輕度」的「音（聲）象說」；對於詩舞樂一體的「樂」，它則主張一種可以表現情感以外諸種資訊的「重度」的「樂象說」——而這種表現主要由詩歌、舞蹈而非音樂去支援；同時，它並不否認音樂可以通過藝術聯想產生非固定的藝術意象。有了這種辨析，我們就容易看清嵇康與客人對傳統《樂記》經典樂象理論的繼承和改造。

顯然，客人直接把《樂記》中重度的「樂象說」狹隘化成了重度的「音（聲）象說」；它雖然也有《樂記》本身輕度「音（聲）象說」的依據，但這種狹隘化、過分強調音樂而忽視其他非音樂成分的作用，在很大程度上曲解了《樂記》的樂象理論，並帶來樂教實踐方面的諸種失誤。一些研究不作區分地以客人理論為所謂儒家樂象論，[51] 這是有失籠統的。客人所代表的是當時流行的樂象理論，它有一定的儒家立場，可以說成儒家樂象論之一種；但相較作為儒家樂象論典範的《樂記》，它卻誤解太多。在某種意義上，魏時流行的樂象論代表著傳統儒家樂象論的

述的「哀、樂」也應該只是某種曲調特性。所以，《樂記》的「聲有哀樂」觀並非直接明顯，而是相對隱蔽的。

49 嵇康第五答也肯定類似的藝術聯想：「猶鈴鐸警耳，鐘鼓駭心，故聞鼓鞞之音，思將帥之臣」（頁 354）。

50 蔡仲德針對該句指出：「這是因為音樂之聲還能有所表現，有所象徵，這種表現、象徵能引起聽者的想像、聯想。」蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 346。筆者以為蔡先生這裡的論述稍有混淆，因為「表現、象徵」所表達的是一種固定關聯，而「想像、聯想」則是一種非固定的關聯。

51 劉莉，〈論嵇康「和聲無象」觀對儒家樂象論的批判〉，頁 15。

一種扭曲狀態。

而嵇康的樂象理論反而在很大程度上體現了對《樂記》傳統的回歸。從第一答詮釋「季札聽弦」中我們就看到，嵇康認為季札知風俗乃依據整體之「樂」的非音樂部分，這實際在遵從《樂記》重度的「樂象說」。嵇康此文在不少地方就是依照這種重度的「樂象說」去揭露客人對經典的解讀有所失誤。另外，嵇康也認可音樂的藝術聯想，如其在〈琴賦〉中描述音樂欣賞的感受時就進行了豐富的藝術想像，將琴聲比喻為「狀若崇山，又象流波」（頁 142）。[52]

當然，嵇康也並非完全回歸《樂記》。對於《樂記》輕度的「聲象說」，嵇康實際也並不滿意，就是因為依然存在「輕度」這個缺口，客人才有機可乘地將它發展成「重度」。他必須堵上這一缺口；他要更退一步，全部否認「音（聲）象說」。

六、實踐意義

由以上分析，從樂理層面看，「聲無哀樂」論辯實際以傳統《樂記》樂象理論為背景；為對抗魏時流行的、極端擴張的樂象論，嵇康提出一種「和聲無象」的新樂象主張。流行理論認為，聲音可以承載並傳達情感，以至進一步具體的外在的資訊；在聲音的這種能力中，「情感」是其起點，也是其中關鍵，因為如果它能得到堅實的論證，進一步的推衍就成為可能。如此我們就容易理解為何「聲音與哀樂」成為了嵇康的論題。

顯然，如果流行的聲音有象論成立，它將意味著，特定音樂作品存在一個特定的外在的意義指向；這也就對聽者的詮解構成了限定，因為只有順從這種指向我們才可能把握所謂作品的「正確」意義；這同時也為作者帶來信心，似乎作者人為的賦義總可以要求得到傳達。在這裡，依照作者意圖對聽者的詮解模式進行規範，整個意義傳達過程才得以完成。它有著強烈的作者中心意味。如果我們回歸作品本身，作者人為的意圖還能否成功傳達，顯然就變得可疑——嵇康的反駁就有這種意味。他企圖將作品意義限定在作品自身，將音樂意義的發生限定在主客自然感應之中，認為聲音本質上無法承載過分的外在內容，從而否認流行的賦義行為和詮釋規

52 錢鍾書曾對嵇康既說琴聲有象又言和聲無象的情況有所疑惑；戴璉璋則認為這裡兩處「象」意義不同，有「類似」和「模擬」之別，故而並不矛盾。轉引自張玉安，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉，頁 153。

範的合法性。某種意義上，他是在與一個龐大的意義詮釋傳統作競爭；而在樂理層面解構這個傳統，無疑將會在實踐層面比如政教和審美，帶來諸多的變革。

(一)樂教的回歸與超越

從嵇康立場，作者的附加意義如果可以通過音樂傳達下去，那麼它並非聽者自然而然欣賞的結果，而是依託一種文字性的規範作品意義的詮釋傳統（比如《詩》、《樂》作品的經學化）；這個詮釋傳統規範了一代代人的理解模式，從而維持附加意義的傳達，進而實現這些意義觀念的教化作用。如果堅持「和聲無象」，這種音樂教化模式的合法性自然受到挑戰。按嵇康樂理，音樂以形式和諧為本質，它僅能導致人情之躁靜和感發已有之哀樂；那麼，音樂最基礎的功能就不是承載並傳達情感或道德內容，而僅僅是（針對個人）宣導情緒、調理性情[53] 以及滿足聽覺之欲求——如果音樂要實現進一步的社會功能，必須基於這個功能展開。這就不免引起疑惑，也即客人的提問：如果音樂客觀上無法傳達情感內容，那麼孔子說的「移風易俗，莫善於樂」又如何可能？如果不是由於音樂可以傳達或淫或正的道德內容，從而影響風俗，古人又何必在音樂中區分鄭、雅？

前文指出，嵇康否認「音（聲）象論」，卻認可《樂記》「樂象論」；按此推論，他完全可以辯解說，發揮這種移風易俗作用的在整體之「樂」而不在單獨之「聲」，也即通過其他詩歌與禮儀的整體配合去實現，正如其第一答說季札通過「採詩觀禮」以知風俗。他實際也正採取了這種辯解，如其言：「於是言語之節，聲音之度，揖讓之儀，動止之數，進退相須，共為一體」（頁 358），也即禮樂相濟（而非單獨音樂）才能實現風俗移易之功。——當然他又不止於此，因為嵇康的理想社會是有著強烈玄學精神的「崇簡易之教，御無為之治」所造成的自然適性狀態，禮樂教化不過是理想破裂之後的一種補救方案，也即「夫言移風易俗者，必承衰弊之後也。」（頁 357）所以嵇康又對「移風易俗，莫善於樂」作了巧妙的詮釋轉換，認為孔子推崇的「樂」實際是一種「無聲之樂」（頁 357，此概念本自《禮記．孔子閒居》），它喻指君主的治政努力；[54] 在玄學構想中，此「無聲之樂」即喻「無為之治」，唯此可以實現最理想的社會。在此理想社會，刻意的樂教完全

---

[53] 如〈聲論〉所談和聲之用：「導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之。」（頁 357）其〈琴賦〉也談到琴聲之功：「可以導養神氣，宣和情志，處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。」（頁 140）

[54] 蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 527。

是不必要的，因為人心平和，百姓不過自然作樂，宣導心中和氣罷了。

至於音樂區分鄭雅，更多涉及「聲」而非「樂」，更精準地針對音樂無象論，這個質難才是更苛刻的。但是，如果我們能對孔子區別鄭雅的原因給出一種新的解釋——而非如客人僅僅解讀為由於音樂傳達道德內容（比如鄭音傳達惡德，雅音傳達善德）——便能完成辯護。嵇康認為，音樂不能傳達道德資訊但能引發人情之躁靜、調動人的情欲狀態；他肯定鄭衛之音實際是非常美妙的聲音，但也正因為過於美妙，它會極大地促進聽覺的欲求，讓人沉湎其中——因此聖人不得不作出鄭雅區分，節制情欲。音樂對情欲的調動會影響風俗，但無法「決定」風俗興衰，後者更根本地取決於上層統治的禮法秩序情況，也即「上失其道，國喪其紀，男女奔隨，婬荒無度；則風以此變，俗以好成」（頁 358）；換言之，實際是整體的禮樂教化決定了風俗，音樂在其中不過起一定的輔助作用。——這又回到了《樂記》重度的「樂象論」。孔子區分音樂之鄭雅，不過是為更好地配合真正導向道德正邪的禮樂整體，而非強調單獨音樂本身的決定作用。

所以，在樂教方面我們看到，嵇康在很大程度上回歸《樂記》傳統的樂教思想。[55] 他肯定整體之「樂」能配合禮法一起發揮道德教化作用；並且其所謂「樂之為體，以心為主」（頁 357）的樂感論，也正契合《樂記》所論「樂以和其性」、[56] 「致樂以治心」[57] 從而影響社會教化的思想。相反，客人卻扭曲了《樂記》的樂教傳統，將傳達道德資訊的任務強加於單獨的音聲部分，給音樂帶來了過

[55] 蔡仲德認為：「《聲無哀樂論》實際是以《樂記》為其對立面的。它正是針對《樂記》的表情說、象德說、『與天地同和』說、『聖人作樂』說而提出『聲無哀樂論』。」同前引，頁 550。筆者以為，過分強調二者對立，並不符合〈聲論〉實際的情況；事先以儒道對立，並將嵇康置於與儒家對立的道家立場，亦不符合儒道兼綜之玄學語境的情形。審查意見提到，嵇康前面主張「和聲無象」，最後又認同「移風易俗」，「和聲無象」主張是否抹平了自然與名教的衝突？筆者以為，將「和聲無象—移風易俗」視為「自然—名教」的對立是可斟酌的。「和聲無象」確實指向一種「自然」的音樂本質，「移風易俗」也確實是談禮樂教化的「名教」，但二者談論不同層面的事情，不必衝突。我們一般所談「自然與名教的衝突」乃是說名教規範違背了人性自然，以此批評非人性的名教內容以及刻意的名教施行本身。但「移風易俗」的道德規範並不會要求大眾在聽樂中違背音樂的自然本質而去聽取「額外的資訊」，因為樂教中道德內容傳達的關鍵不在音樂；相反地，樂教要「寓教於樂」，充分合理地利用音樂規律，才能使樂教發揮更高的效率。可以說，由於音樂在樂教實踐中的邊緣化，音樂的自然本質與整體之樂所強調的名教功能並無直接衝突。與其說「和聲無象」抹平了衝突，不如說它根本就尚未關涉到自然與名教的衝突問題。當然，自然與名教的衝突在嵇康這裡是依然存在的，比如他從無為之治批評「移風易俗」之不足，只是這個衝突並不體現在音樂的自然本質上。

[56] 原書引文為「樂以和其聲」，蔡仲德以為「聲」當作「性」。蔡仲德，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》，頁 6-7。

[57] 同前引，頁 26。

重的政治責任。不過，薰染於魏晉時代以老莊精神檢討傳統名教的風氣，嵇康又試圖超越傳統樂教，追求一種消解樂教的無為之治理想。

(二)審美的解放與規範

按嵇康，音樂無法承載外在的資訊，那麼刻意去聽出音樂之外的意指就是不必要的，所以，關於音樂的意義理解也就只是一種單純的審美理解。這一點在其論樂教過程中已有揭示，比如他認為鄭音就是非常美妙的音樂，聽者直接得到的乃是審美滿足，而非道德資訊。雖然嵇康最後回歸的實踐問題是社會性的音樂教化，而非個人性的審美修養；但在談論樂教中，嵇康也試圖為音樂「減負」，以使樂教功能得以更好地發揮。這種「減負」本身就帶來了對音樂最基礎功能的恢復——宣導情緒、調理性情和滿足聽覺欲求——用今日話語，也即審美功能的恢復。[58] 在這個意義上，要說〈聲論〉是一篇音樂美學論文，也不無道理。

若從音樂史角度看，嵇康的審美主張與當時私人音樂的擴張又是相一致的。修海林指出，魏晉南北朝「俗樂興盛而雅樂衰落」，存在「官學中樂教的衰廢與私家歌舞娛樂的發達」之反差。[59] 這種私人音樂擴張的情況，從《樂記》主張到客人主張的轉變也可看出：傳統「樂象論」逐漸狹隘化為「音（聲）象論」，本屬私人領域的單獨音樂被要求承擔過多的教化意義；這暗示著，魏晉時代私人音樂逐漸壯大，以至影響了大眾公共的音樂教化，國家不得對私人音樂領域進行干涉。[60] 而嵇康正是要督促樂教退回到其本來的公共範圍。若再考慮嵇康本人便是出色的獨立音樂家，其〈琴賦〉一文的獨立音樂美學思想與〈聲論〉相契一致，那麼我們並非

58 嵇康樂論帶來的審美解放在不少文章略有提及，可參蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 550；張玉安，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉，頁 157；劉莉，〈論嵇康「和聲無象」觀對儒家樂象論的批判〉，頁 20。但如何「解放」，尚未得到詳細展開；至於在「解放」之後重新「規範」，則談論更少。

59 修海林，〈魏晉南北朝時期的音樂教育〉，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》，2（上海：1997），頁 19。

60 《三國志．高堂隆傳》有記，在魏明帝時期卞蘭和高堂隆曾就音樂與國家興衰關係發生過爭論，卞蘭質難：「興衰在政，樂何為也？化之不明，豈鐘之罪？」也即認為音樂不必承擔過多政治責任；但經學家高堂隆則堅持，禮樂對國家興衰具有決定作用。陳壽撰，裴松之注，《三國志》（北京：中華書局，1971），卷 25，頁 709。又，阮籍早期的〈樂論〉也說到，劉子曾懷疑整體之「樂」能對移風易俗產生真正有效的作用。阮籍著，陳伯君校注，《阮籍集校注》（北京：中華書局，1987），卷上，頁 77。這些質疑雖然最後都被化解，但其提出的本身就表明，當時音樂與政教之間的傳統關聯開始鬆動。特別地在具有社會影響力的貴族或名士那裡，私人音樂逐漸流行，起了不好的示範效果，導致它成為一個社會問題。

不能將〈聲論〉的討論視作一次對私人音樂審美的辯護。

從審美角度去看嵇康對客人強調人為賦義傳統的解構，他通過建構音樂「自然之和」的獨立本質，賦予音樂一種「自然」意義，首先帶來的便是作品意義的解放。這一點典型地體現在其第三答對聲情關聯之不必然性的辯護之中：

> 今必云聲音，莫不象其體，而傳其心；此必為至樂，不可託之於瞽史，必須聖人理其絃管，爾乃雅音得全也。舜命夔擊石拊石，八音克諧，神人以和。以此言之，至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無係於人情。克諧之音，成於金石；至和之聲，得於管絃也。（頁 350）

嵇康順著客人思路推論，客人根本上堅持一種「音（聲）象說」，即音樂能夠承載並傳達作者的體貌與心意，而把握到這些資訊則要求他人（包括演奏者和聽者）具備良好的素質。按此理論，當作樂者是聖人（比如舜之作〈韶〉），演奏應當要求「聖人自執」，因為其他人難有理解此等聖樂的素質。——但事實上，演奏者只是作為凡人的宮廷樂師（如夔）而已，他們便足以使音樂發揮出「神人以和」的完美效果。在這個例子中，夔的演奏並非要揣摩並傳達聖人心意——因為音樂本身無法攜帶這些隱秘的私人訊息——他只不過在表現音聲之和；而這種表演卻實現了「神人以和」，也即「音聲之和」（而非聖人心意）在聽者之中實現了傳達，實現了神人交往。所以，在「作者—演奏者—聽者」間真正得以傳達的只是一種「音聲之和」，這才是音樂所能真正內含的東西。音樂作品沒有音律之外的特殊意義。

從前面例子還可以看到，由於音樂無法承載過分的內容，那麼它也並不會要求聽者有奇異的理解能力；它只是要求必要的音樂審美素養——而其中最高代表就是樂師夔。由此可見，作品意義解放的同時帶來聽者理解方式的解放。

嵇康在文中談到多種理解或欣賞音樂的方式。第一種，人們在聽樂中自然地釋放自身已有的情感，即「然人情不同，自師所解，則發其所懷」（頁 354）。這是最世俗常見的方式，嵇康認為它屬於內心不平和之人的聽樂反應。聽者內心的「不平和」已暗示它並非嵇康個人最推崇的方式，[61] 但作為一種大眾方式，嵇康也並

---

61 「自師所解」這個概念被有關研究過分放大，被認為彰顯了欣賞主體的「能動性」、「廣闊性」、「自由性」，並進一步與當代「讀者理論」和「接受理論」相提並論。吳冠宏對此有所批評，他指出這個概念「非〈聲〉文聆樂之理境所在，僅可視為一世俗聆聽之表象的說明」，而嵇康的音樂理想其實「正是在剝落人情哀樂與人為造作的狀態下進行的」。參見吳冠宏，〈當代

沒有摒棄它，反而要求製作中度之樂保證大眾在情感抒放中「哀不至傷，樂不至淫」（頁 346）。第二種，聽者內心平和（即不偏哀樂）則能在聽樂中得到一種純粹形式的審美愉悅（即「終得躁靜」、「和有樂」、「盡於和域」），比如聽柔美的小曲則能「歡放而欲愜」（頁 354）。針對這樣一種單純的審美欣賞，嵇康並不滿足，因為引起人們流而不反的美妙的「鄭音」欣賞也屬於這種單純的審美。嵇康雖然反對將鄭音與道德邪惡直接掛鉤，但他也在節制欲望的意義要求區分鄭雅，推崇「中和」的雅樂。[62] 所以嵇康真正推崇的是第三種，聽者內心平和並且有選擇地欣賞具有中和趣味的音樂，從而獲得持續的平和。這種中和趣味具體體現在特定的古琴音樂上，比如嵇康在〈琴賦〉談到：「若和平者聽之，則怡養悅愉，淑穆玄真，恬虛樂古，棄事遺身。」（頁 144）內心平和者如果聽鄭音，並不會得到這種超越之美感；只有聽具有「性絜靜以端理」（〈琴賦〉，頁 144）特質的古琴，才有此等境界。這裡，嵇康實際在節制情欲的意義上將道家「恬淡」與儒家「中和」貫通了起來——儒家「中和」雖在後來發展出道德規範意義，但其原初本有情欲適中的指向——嵇康之「中和」乃有兼綜儒道之意。

由此可見，嵇康雖然在超越「情感」意義上主張一種審美解放，但他又在超越「情欲」的意義上對審美有所規範。就最高追求而言，他主張一種兼綜儒道，「中和」的審美趣味；相比我們今日僅僅主張審美自由而不限定某種趣味，嵇康走得更遠。

七、結語

以上論述嘗試從樂象理論視角切入對〈聲論〉的理解，闡明了樂理論爭的焦點、前提、觀念淵源，以及〈聲論〉的實踐意義。〈聲論〉的樂理論辯在一種更為龐大的、有著傳統淵源的樂象理論背景下進行，主客雙方從「音樂能否表現或傳達哀樂情感（乃至諸種非音樂性內容）」的問題出發，辯爭「音樂的本質是否具有哀樂」；簡言之，即從音樂是否「有象」的現象去探討音樂本質上「有無哀樂」，畢

〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉，頁 101-104。

62 蔡仲德認為嵇康區分鄭雅的標準「不在於表現什麼情感，而在於是否具有『平和』精神」。蔡仲德，《中國音樂美學史》（修訂版），頁 531。蔡先生這裡對「平和」的使用似乎超出了嵇文語境，而傾向「中和」之義。但嵇康說聲音以「平和」為體，這個「平和」實際上是所有音樂的本質，雅樂有之，鄭音亦具。

竟後者「本質」只能通過前者「現象」呈現出來，後者是否成立需要通過辨析前者才得以論證。

稽康提出並在論辯中澄清了有關音樂本質和意義的「和聲無象」原理，其目的是為對抗當時流行的強調音樂意指性的「音（聲）象論」。參照在傳統中發揮重要作用的《樂記》樂象論，當時流行的「音（聲）象論」在很大程度上改造了傳統並將之狹隘化，賦予音樂過多的政教責任，以便對當時逐漸興盛的私人音樂領域進行意義和理解的規範；而嵇康提出「和聲無象」卻在很大程度上回歸《樂記》傳統，並借此更明確地界定樂教的適用範圍，從而為音樂的私人審美保留領地。在嵇康這裡，（純）音樂僅僅是形式的、抽象的、非語義性的，它不承載與傳達音樂之外的具體內容，而僅僅是表現音樂與人之間最為天然的「異質同構」的律動關係。這樣一種解構，最終又與嵇康整體上追求「養生之和」以及「任自然」相契合。

（責任校對：廖安婷）

引用書目

一、傳統文獻

毛　亨 Mao Heng 傳，鄭玄 Zheng Xuan 箋，孔穎達 Kong Yingda 疏，《毛詩正義》*Maoshi zhengyi*，收入《十三經注疏》整理委員會 *Shisanjing zhushu* zhengli weiyuanhui 整理，李學勤 Li Xueqin 主編，《十三經注疏》*Shisanjing zhushu* 第 3 冊，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，1999。

王利器 Wang Liqi 校箋，《文心雕龍校證》*Wenxin diaolong jiaozheng*，上海 Shanghai：上海古籍出版社 Shanghai guji chubanshe，1980。

阮　籍 Ruan Ji 著，陳伯君 Chen Bojun 校注，《阮籍集校注》*Ruan Ji ji jiaozhu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1987。

余嘉錫 Yu Jiaxi 撰，周祖譔 Zhou Zumo、余淑宜 Yu Shuyi 整理，《世說新語箋疏》*Shishuo xinyu jianshu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1983。

陳　壽 Chen Shou 撰，裴松之 Pei Songzhi 注，《三國志》*Sanguozhi*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1971。

嵇　康 Ji Kang 著，戴明揚 Dai Mingyang 校注，《嵇康集校注》*Ji Kang ji jiaozhu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2014。

蕭子顯 Xiao Zixian，《南齊書》*Nanqishu*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1972。

鄭　玄 Zheng Xuan 等注，《禮記》*Liji*，《十三經古注》*Shisanjing guzhu* 第 5 冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2014。

二、近人論著

牟宗三 Mou Zongsan，《才性與玄理》*Caixing yu xuanli*，桂林 Guilin：廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe，2006。

吳冠宏 Wu Kuan-hung，〈當代〈聲無哀樂論〉研究的三種論點商榷〉“Dangdai ‘Sheng wu aile lun’ yanjiu de san zhong lundian shangque”，《東華漢學》*Donghua hanxue*，3，花蓮 Hualien：2005，頁 89-112。doi: 10.6999/DHJCS.200505.0089

李美燕 Lee Mei-yen，〈從〈聲無哀樂論〉探析嵇康的「和聲」義〉“Cong ‘Sheng wu aile lun’ tanxi Ji Kang de ‘hesheng’ yi”，《鵝湖月刊》*Ehu yuekan*，26.9，新北 New Taipei：2001，頁 40-50。doi: 10.29652/LM.200103.0007

李澤厚 Li Zehou、劉綱紀 Liu Gangji，《中國美學史：魏晉南北朝編》*Zhongguo meixue shi: Wei Jin Nanbeichao bian* 上冊，合肥 Hefei：安徽文藝出版社 Anhui wenyi chubanshe，1999。

周大興 Chow Ta-hsing，〈平行或異軌：嵇康〈聲無哀樂論〉的心聲關係〉“Pingxing huo yigui: Ji Kang ‘Sheng wu aile lun’ de xinsheng guanxi”，《鵝湖學誌》*Ehu xuezhi*，41，新北 New Taipei：2008，頁 25-62。doi: 10.29653/LS.200812.0002

侯外廬 Hou Wailu 等，《中國思想通史》*Zhongguo sixiang tongshi* 第 3 卷，北京 Beijing：人民出版社 Renmin chubanshe，1957。

修海林 Xiu Hailin，〈論嵇康的音樂美學思想——《聲無哀樂論》研究〉“Lun Ji Kang de yinyue meixue sixiang: ‘Sheng wu aile lun’ yanjiu”，《中央音樂學院學報》*Zhongyang yinyue xueyuan xuebao*，2，北京 Beijing：1985，頁 46-54。doi: 10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.1985.02.007

______，〈魏晉南北朝時期的音樂教育〉“Wei Jin Nanbeichao shiqi de yinyue jiaoyu”，《音樂藝術（上海音樂學院學報）》*Yinyue yishu (Shanghai yinyue xueyuan xuebao)*，2，上海 Shanghai：1997，頁 19-23。doi: 10.19359/j.cn31-1004/j.1997.02.004

張玉安 Zhang Yu’an，〈嵇康「和聲無象」說解析——兼談漢魏時期所流行的樂象觀〉“Ji Kang ‘hesheng wu xiang’ shuo jiexi: jiantan Han Wei shiqi suo liuxing de yuexiang guan”，《學習與探索》*Xuexi yu tansuo*，4，哈爾濱 Harbin：2005，頁 153-157。

______，《聲無雅鄭——嵇康的音樂美學與政治》*Sheng wu ya zheng: Ji Kang de yinyue meixue yu zhengzhi*，北京 Beijing：北京大學出版社 Beijing daxue chubanshe，2019。

童　強 Tong Qiang，《嵇康評傳》*Ji Kang pingzhuan*，南京 Nanjing：南京大學出版社 Nanjing daxue chubanshe，2006。

程亞林 Cheng Yalin，〈音樂自由形式論——《聲無哀樂論》新探〉“Yinyue ziyou xingshi lun: ‘Sheng wu aile lun’ xintan”，《文藝理論研究》*Wenyi lilun yanjiu*，2，上海 Shanghai：1991，頁 56-62。

楊　杰 Yang Jie，〈藝術理論抑或政治哲學？——嵇康樂論的性質再探討〉“Yishu lilun yihuo zhengzhi zhexue?: Ji Kang yuelun de xingzhi zai tantao”，《武漢理工大學學報》（社會科學版）*Wuhan ligong daxue xuebao (shehui kexue ban)*，29.2，武漢 Wuhan：2016，頁 151-155。

楊立華 Yang Lihua，〈時代的獻祭〉“Shidai de xianji”，《讀書》*Dushu*，7，北京 Beijing：2006，頁 124-131。

劉　莉 Liu Li，〈論嵇康「和聲無象」觀對儒家樂象論的批判〉“Lun Ji Kang ‘hesheng wu xiang’ guan dui Rujia yuexianglun de pipan”，《天津音樂學院學報》*Tianjin yinyue xueyuan xuebao*，4，天津 Tianjin：2010，頁 15-20。

_______，〈「樂之為體以心為主」——論嵇康的樂象論〉“‘Yue zhi wei ti yi xin wei zhu’: lun Ji Kang de yuexianglun”，《天津音樂學院學報》*Tianjin yinyue xueyuan xuebao*，2，天津 Tianjin：2011，頁 25-31。

蔡仲德 Cai Zhongde，《《樂記》《聲無哀樂論》注譯與研究》Yueji Sheng wu aile lun *zhuyi yu yanjiu*，杭州 Hangzhou：中國美術學院出版社 Zhongguo meishu xueyuan chubanshe，1997。

______，《中國音樂美學史》（修訂版）*Zhongguo yinyue meixue shi* (xiuding ban)，北京 Beijing：人民音樂出版社 Renmin yinyue chubanshe，2003。

盧桂珍 Lu Kuei-chen，《境界．思維．語言：魏晉玄理研究》*Jingjie, siwei, yuyan: Wei Jin xuanli yanjiu*，臺北 Taipei：國立臺灣大學出版中心 Guoli Taiwan daxue chuban zhongxin，2010。doi: 10.6327/NTUPRS-9789860240658

戴璉璋 Tai Lian-chang，〈嵇康思想中的名理與玄理〉“Ji Kang sixiang zhong de mingli yu xuanli”，《中國文哲研究集刊》*Zhongguo wenzhe yanjiu jikan*，4，臺北 Taipei：1994，頁 225-261。doi: 10.6351/BICLP.199403.0225

______，〈玄學中的音樂思想〉“Xuanxue zhong de yinyue sixiang”，《中國文哲研究集刊》*Zhongguo wenzhe yanjiu jikan*，10，臺北 Taipei：1997，頁 59-90。doi: 10.6351/BICLP.199703.0059

The "Sheng wu aile lun" in the Context of Theories of Musical Symbolism

Lin Kai
College of Chinese Language and Literature
Hunan University
kaizilin@163.com

ABSTRACT

Viewed from its focus, presuppositions and subsequent development, Ji Kang's 嵇康 (c. 223-263) "Sheng wu aile lun 聲無哀樂論" should be interpreted in the context of musical symbolism. This article examines the capacity of music to convey non-musical content, such as the emotions of sadness and happiness as well as morality. Actually, Ji's essay can be regarded as a debate between two different theories of musical symbolism. The opponent in the essay applauded the capacity of music to convey emotions, and in the context of reconstructing the traditional theory of musical symbolism found in the *Yueji* 樂記, he advocated a theory of vocal symbolism, which standardized the meaning of musical works and the way listeners understood them so as to realize a specific music-related educational function. Ji Kang, on the other hand, championed the harmonic voice without symbolism, which was based in his view that music possessed an independent nature. He furthermore denied that music could convey emotion excessively, and deconstructed the conventional rules for understanding it. Instead, he returned to the musical symbolism and conception of teaching found in the *Yueji*. In Ji Kang's case, due to his contention that music could not bear too much responsibility for politics and education, musical aesthetics in the private field could be defended to some extent. However, in consideration of the development of desire within pure aesthetics, Ji Kang in the end chose to advocate a kind of traditional middle ground.

Key words: "Sheng wu aile lun 聲無哀樂論," Ji Kang 嵇康, harmonic voice without symbols, musical symbols, *Yueji* 樂記

« Sheng wu aile lun » dans le contexte des théories sur le symbolisme musical

Le « Sheng wu aile lun 聲無哀樂論 » de Ji Kang 嵇康 (c. 223-262) s'intéresse à la question de savoir si la musique peut véhiculer des sentiments de tristesse et de joie, et même de morale. Ceci peut être interprété comme un débat entre deux différentes théories sur le symbolisme musical. Ji Kang, en se basant sur la nature indépendante de la musique, argumente qu'une « voix harmonieuse n'a pas de symbole », et revient sur la tradition du symbolisme musical et le concept d'enseignement qui se trouvent dans le *Yueji* 樂記. Il estime que la musique ne peut pas prendre en charge de trop de responsabilités politiques et d'enseignement. Enfin Ji Kang, en considérant le développement du désire dans une esthétique pure, préconise un goût « harmonieux » qui s'accorde mieux avec la tradition.

Mots clés : « Sheng wu aile lun 聲無哀樂論 », Ji Kang 嵇康, voix harmonieuse n'ayant pas de symbole, symboles musicaux, *Yueji* 樂記

楽象理論の文脈における「声無哀楽論」

嵇康（約 223-263）の「声無哀楽論」は、音楽は哀楽から道徳などの非音楽的な内容まで担うことができるかどうかに関心を持っているが、実質は、二つの異なる楽象理論間の論争とみなすことができる。嵇康は音楽独自の本質から出発して、「和声無象」を主張し、音楽の過分な負担を否定すると共に理解の規範を解体して、一層『楽記』の伝統的な楽象と音楽の教育観に回帰した。嵇康は、音楽は過分な政治と教育の責任を負うことができないと考え、個人の領域の音楽の審美観はこれによって一定の弁護を得るようになった。しかし、単純な審美観における感情の発展を考えるようになり、嵇康は最後は一種の伝統に合った「中和」の趣味を推奨するようになった。

キーワード：「声無哀楽論」、嵇康、和声無象、楽象、『楽記』

Das ‚Sheng wu aile lun' im Kontext von musiktheoretischem Symbolismus

Ji Kangs 嵇康 (c. 223-263) ‚Sheng wu aile lun 聲無哀樂論' diskutiert im Rahmen zweier Richtungen musikalischer Symbolik die Frage ob Musik nicht-musikalische Konzepte wie Emotion und Moral ausdrücken kann. Ji Kang vertritt die These von ‚Harmonie ohne Symbolismus', d.h. von der Unabhängigkeit von Musik; er negiert die Fähigkeit von Musik, Emotionen auszudrücken und dekonstruiert die konventionellen Regeln für Musikverständnis. Stattdessen kehrt er zum traditionellen Symbolismus und den Konzepten der Musiklehre des *Yueji* 樂記 zurück. Musik ist nicht verantwortlich für Politik und Erziehung, demgemäß gehört musikalische Aesthetik dem privaten Bereich an; dennoch wählt Ji Kang einen mittleren Weg, die Emotionen, die auch von reiner Aesthetik evoziert werden können, einbeziehend.

Key Wörter: ‚Sheng wu aile lun 聲無哀樂論', Ji Kang 嵇康, Harmonie ohne Symbolik, musikalische Symbolik, *Yueji* 樂記

（收稿日期：2020. 6. 3；修正稿日期：2020. 10. 20；通過刊登日期：2020. 9. 29）